

ЕДИННОТО ПОЛЕ – ТЕАТРАЛНА ЛАБОРАТОРИЯ НА ЮРИЙ БУТУСОВ

доц. Снежина Петрова Петрова

преподавател в Нов български университет,

докторант в програмата „Театър“,

научен ръководител проф. д-р Кристиан Банков

Настоящото театрално изследване има за цел да документира етапи и фрагменти от репетиционния процес на руския режисьор Юрий Бутусов върху пиесата на Вампилов „Лов на диви патици“, поставена на сцената на Народния театър „Иван Вазов“ през сезон 2011/2012 г.

След продължителен актьорски кастинг бях поканена в екипа за ролята на Галина (*съпруга на Зилов – протагонистът в пиесата*) и от тази позиция си позволявам да дам своята интерпретация върху метода на работа на Юрий Бутусов: неговата работа с актьора – персонажът, работата му със средата – физическа и акустична, и работата му с драматургичния текст.

Код за режисьорския метод на Бутусов за мен стана „единното поле“ – работен термин, употребяван от него в течение на целия репетиционен процес, който протече в рамките на четири месеца при условията на лабораторна работа, в която бяхме предизвикани да открием езика на спектакъла по един несъзнателен път.

„Единно поле“ Юрий Бутусов наричаше вътрешното пространство на репетицията, онази сакрална зона, до която се домогва всеки експериментиращ театър и в която се отключват творческите интуиции. Самият Бутусов отказваше да обясни не само този конкретен термин, но който и да е елемент от репетициите. Той настоя за тотален отказ от рационализиране на репетиционния процес и смислите, които той генерира. Ще дам няколко характеристики на режисьорската му стратегия:

- Дълъг период на кастинг за актьорите.
- Първо се сформира екипа и в течение на репетициите са разпределят ролите.

– Отказ от репетиции на маса и действен анализ на драматургичния материал.

– От първа репетиция актьорът предлага и търси костюм за персонажа си.

– Всяка сцена се търси през взаимодействие на актьора с определена музикална тема.

– Текстът е следствие от ситуацията.

– Всяка ситуацията от пиесата се превежда като архетипна – *например нощната сцена от Второ действие на „Лов на диви патици“ между Галина и Зилов, чийто сюжетен център е аборт на Галина и лъжите на Зилов, той превежда като „ситуация Медея“.*

– Всеки може да влезе в ролята на всеки.

– Маркиран декор от първия ден.

– Пълна свобода за предложенията на актьора.

– Интензивна работа с обекти, предмети и материал (*вода, прах, стъргодини, картон*) в режим на импровизация.

– Въже, което пресича цялото пространство – единственият елемент от средата, който не беше поставен под съмнение в нито една фаза от репетициите

– Базата за персонажа е личността и природата на актьора.

– Режисьорът дава първоначален тласък на репетициите чрез архитектурата на пространството.

– Да се работи и живее в *„единно поле“* – закон на репетицията и на представлението.

В театралната история е развит богат терминологичен език за определяне Зоната на репетицията. Това е мястото, където се отглежда логосът на представлението, а в повечето театрални методи и практики той е сакрализиран, защото целта му е да създаде условия за тотална реализация на природата на актьора. Затова неизменно *„актьорската игра е проводник до някаква истина“* (Ф. Аусландер). За Юрий Бутусов създаването на *„единно поле“* и автентичното живеене в него беше необходимо условие на всяка репетиция. В това сакрализирано репетиционно пространство, което е външно и вътрешно едновременно, той допускаше, че е възможно да бъдат активирани архетипни модели на поведение и *„извадени на светло“* несъзнателни образи от актьорите,

така че да се роди персонажът. Импулсът за това, както казва и Вахтангов е: „Твори безсъзнателното“.

В този дискурс стои и твърдението на Анатолий Василиев: *“Между персонажа, когото води актьорът и личността на самия изпълнител се образува пролука и през тази пролука прониква космическа енергия. Получава се сякаш отвесен отвор, през който преминава светлина...”*.

Идеята за актьора като възможен проводник на истини и смисли, занимава всички големи театрални практики. Питър Брук казва: *„Актьорите приличат на медиуми – идеята изведнъж ги обсебва. Според терминологията на Гротовски актьорът е „проникнат“ – проникнат от самия себе си“*.

„Единното поле“ като работен термин, използван от Юрий Бутусов за обозначаване пространството на репетицията, би могъл да се припознае като възможна транскрипция на *„празното пространство“* на Питър Брук.

Откъде идва терминът „единно поле“?

„Единно поле“ е термин от физиката, често употребяван и в изотериката. Естествено е да навлезе и в театралния език, за да обозначи специфична творческата работа, подчинена на определени закони. Фундаменталните открития в различните науки пряко рефлектират върху различни театрални методи: теорията за условния рефлекс на Павлов, Морено и неговата психодрама, психофизическата теория на РИБО, психоанализата на Зигмунд Фройд, теорията за личното и колективно несъзнавано на Карл Юнг, антропософията на Рудолф Щайнер, квантовата механика на Нилс Бор и т.н.

Учените от последния век, и особено физиците, се опитват да отговорят на един фундаментален въпрос: Възможно ли е да съществува една-единствена теория на всичко, едно ключово уравнение, което да обясни всички други? Да обясни съществуването и движението на най-малката частица и на най-голямата сила или планета? Нарича се теория на струните (*strings theory*).

След като Айнщайн открива общата теория на относителността, той посвещава последните 30 години от живота си на усилията да открие единна теория на всичко, която да обедини в себе си гравитацията и силата на електромагнетизма. Така и не успява. По приблизително същото време, група учени около Нийлс Бор, разработват квантовата

механика във физиката, която обяснява действието на най-малките частици в природата.

Малко по-късно през 30-те години на миналия век, освен познатата тогава сила на електромагнетизма, учените откриват още две сили – силните и слабите атомни сили. Теорията на относителността обяснява най-добре големи обекти. Квантовата физика обяснява действието на малките частици. Учените физици се разделят на два лагера. Поддръжниците на теорията на относителността смятат, че всичко във Вселената може да бъде предвидено, ако се познават съответните закони. Поддръжниците на квантовата механика твърдят, че всичко е възможно, но с определена вероятност. Според тях светът е в пълен хаос и на квантово ниво той е като „игра на зарчета“. Въпросът е: Могат ли двете теории да бъдат обединени? До последния ден от живота си Айнщайн се опитва да ги обедини – нали малките частици (квантовата физика) и големите планети (теорията на относителността) са част от една вселена? Айнщайн не успява да намери отговор. Последните изследвания в тази посока водят към хипотезата за наличието на *Единно поле*, което стои в основата на Всичко съществуващо.

Теорията на струните (*Strings theory*) претендира, че решава този проблем. Според нея всичко във вселената – от най-малката частица до най-голямата планета или сила се състои от *струни*, които вибрирайки, образуват всичко друго. Вселената е нещо като Космичен оркестър.

В езотеричното познание съществуват много идеи за организацията на света като организация на различни вибрации (механични колебания):

– Ведите, смятани за едни от най-старите текстове на света, използват понятието „*Единно поле на всички природни закони*“.

– „*Нищо не е в покой, всичко се движи, всичко вибрира*“, в текстове отнасяни към Хермес Трисмегист, Древен Египет.

– „*Целият космос е огромен божествен оркестър. Цялото Небе е съчетано от композиции, симфонии, дуети, терцети...*“, Петър Дънов.

Как „*единно поле*“ като термин от физическите науки и изотериката може да се припознае и като театрален – термин, който да описва определени закони на работа в театрална условност?

В процеса на Юрий Бутусов актьорът в „*единно поле*“ присъства като „*шаман*“ – така той определяше функцията ни в процеса на търсене на сценичния език на спектакъла. Фигурата на „шамана“ прави

директна връзка с театралните инвенции на Антонен Арто, чийто опит за завръщане в изворите на театралното събитие той търси в неговите култови корени. „Тайният копнеж, крайната амбиция на театъра е в известен смисъл да се върне към породилия го езически и християнски ритуал“ (Ман, 1908).

Някои антрополози и изследователи определят шаманите като посредници между материалния и духовния свят, които пътуват между световите в състояние на транс, в чиято практика най-важният предмет е барабанът – т.е. **ритъм и вибрация**. И неслучайно всяка репетиция протичаше под акустичния и емоционален диктат на определена музикална тема. Така един от базисните пластове на спектакъла след текста стана музиката. Ще цитирам самия Бутусов: *„За мен разборът на пиесата това е музиката“*. Звукът сам по себе си е носител на допълнителни смислови нива, защото той е свободен, първичен и директен израз на емоционалните състояния и в този смисъл е по-пряко свързан с тялото, отколкото с текста.

„Музиката е език, свързан с невидимото, чрез който несъществуващото изведнъж се явява във форма, която не може да бъде видяна, но положително може да се усети.“ (Питър Брук)

По време на последните си изследвания в *Работния център* Готовски използва думата „органон“, за да илюстрира вътрешната структура на тялото като инструмент, настроен да произвежда звуци със специални вибраторни качества. Качеството на звука е свързано с тялото на инструмента.

И така: Как на практика се образува и по какви закони функционираше „единното поле“ в конкретния театрален процес върху „Лов на диви патици“?

Първо няколко думи за изходния материал, пиесата на А. В. Вампилов. Обикновено тя се разглежда като социално-психологическа драма, която се разгръща в триадата човек – бит – битие през съдбата на главния герой Зилов, разглеждан в ролята на непротагонист. Това е давало основания пиесата да се интерпретира като история за загубата на положителния потенциал. Но пиесата представлява една по-усложнена картина на света, която непрестанно се актуализира и поражда нови модели, които претендират да открият изконните причини на съществуването на човека, на самотността на човека в един свят, към който е загубил интерес. Тук каноническите черти на драмата

се видоизменят и се доближават до *романизацията* (термин на М. М. Бахтин). Основанията за една такова твърдение идва първо: от преднамерената незавършеност на съдбата на главния герой, потънал във вечното настояще без възможност да осъществи каквото и да е бъдеще. И второ: от сложната сюжетно-композиционна структура на пиесата. „Лов на диви патици“ е изградена от три пласта:

- миналото на Зилор – верига от епизоди, донякъде сюжетно свързани, по логиката на възпоменанията, които целят да разкрият колкото се може повече страни от проявлението на неговата личност

- настоящето на героя – в което той е лишен от възможност да действа, изолиран от обществото, преживяващ емоционална катастрофа, и

- бъдещето – недостижимо в рамките на социума, възможно да се реализира в някаква паралелна реалност – в света на лова на диви патици – артефакт от друго време и пространство, различно от социалния свят или в радикалния жест на бунта – самоубийството, като осъществяване на физическата смърт след като социалната вече е настъпила.

Има още един пласт, който припокрива образа на героя с образа на автора. Това припокриване се реализира в епизодите, в които Зилор е автор интерпретатор, съществуващ в разгръщането на въображаеми сцени или спомени. Там той е и наблюдател, и създател. Там той се самоизключва от действието и затова е точен и обективен.

В този драматургичен контекст целта на режисьорския подход на Ю. Бутусов беше да изгради композиция на вътрешния пейзаж на ролята. Самата драматургия не позволява да се търси линейно, причинно-следствено разгръщане на спектакъла, а да се изгради полифонично протичане на действието, в което водещо не е някакво кулминационно събитие, както е при Станиславски, а изходното, предисторията на персонажа. Режисьорът се ръководи от принципа на преобръщане, на инверсия (термин на Василиев). В началото се съдържа края.

На практика това се осъществи по следния начин: Действиеният анализ в класическия му вид не беше част от процеса.

„Аз не съм свързан с текста. Аз търся атмосферата и решението на конкретната сцена, които може да нямат нищо общо с текста.“

„Не очаквайте от мен задача. Аз не обичам задачите. Ако актьорът се подчини на задачата, губи процеса. А той е динамичен, както и отношенията са динамични. Мога да кажа, че мразя някого, но това беше вярно преди пет минути, след което се случи нещо и аз вече не го мразя. Вашите рефлексии също трябва да са динамични и да не се определят от задача, а от реално случващото се в сцената. Вие знаете повече от мен. Героят, това сте вие. Как искате да ви кажа как да го направите, като трябва да го извадите доброволно от себе си. Герой е този, който го боли. А болката няма от къде да дойде, освен от личността на актьора.”

След като се премахна очакването, че ще изграждаме ролите си по логиката на действияния анализ, че ще търсим основното събитие на ролята по време на репетициите на маса, ние се озовахме директно в това, което нарекох пространство на спектакъла. Според Вахтангов всяко отделно представление трябва да генерира *„свой собствен метод”*. Той развива *динамиката на груповия тренинг*, което за него е възможност за проява на колективното несъзнателно чрез игрови прийоми.

Юрий Бутусов създаде лабораторно пространство на репетициите, като маркира възможно най-подробно версия на изходната среда на спектакъла – зала, пълна с предмети. Как се състоя изборът на този предметен свят? Това бяха отдавна неупотребявани предмети от реквизита на вече паднали представления, целите в прах и белязани от конкретна история. Така залата се запълни със закачалки, телефони, бутилки, чаши, чинии, прибори, цветя, куфари, легло, гардероб, маси, пишещи машини, обувки, дрехи, перуки, пушки, патрони, музикални инструменти, бутафорни птици, плодове и зеленчуци. Костюмите влязоха още на първата репетиция – нещо абсолютно ново за мен.

В една от ключовите сцени на спектакъла, моят костюм е нощницата, която си избрах на първата репетиция. В спектакъла аз играя ролята на Галина – съпругата на Зилов, която успява да се еманципира. След серия драматични обрати тя се освобождава от него, но и това е относително. Това беше и сцената, с която започнаха репетиции – нощната сцена или сцената на аборта. Бутусов я нарече *„Медея”*. Той търсеше архетипът на сцената и всеки път проверяваше спектакъла и пространството чрез тази сцена. Попитах го защо започва репетициите с най-трудната сцена, за която са необходими много натрупвания, и едва ли може да се случи ден, след като сме се запознали и започнали. *„Смятам, че така е най-правилно. От най-трудната. Имаме*

ли нея, ще имаме и персонажа, и представлението. Тя може да подаде езика на спектакъла.", отговори ми той.

В един момент на репетициите влязоха купища бутафорни камъни, които образуваха първия гроб на героя. Дълго след това в импровизациите не ги ползвахме и Юрий се отказа от тях. Но в поредния опит на сцената „Медея” взех камък и го вдигнах над главата на Зилов и камъните се върнаха. Така се случи с много от елементите на средата, докато се филтрират и остане най-необходимото. Не казвам, че необходимо е това, което ползваме и с което работим, защото необходимо се оказва и онова, което не ползваме. Предметите стоят на сцената и живеят. Правят връзки и асоциации без да мърдат или да бъдат докосвани. Именно това присъствие на предметния свят започна да вибрира като зоната на „единно поле”, а ние като обитателите на тази зона. Всеки си намери свое място в нея. Докато едни играят, останалите ги наблюдават и това е част от единното поле.

Погледът на наблюдаващия актьор става едновременно част от предметната средата и в същото време я доказва като жива, способна да гледа. След като приключи лабораторният етап от работата, слязохме в реалното пространство на голямата сцена на Народния театър. Там настъпиха поредица от колизии с пространството. Юрий опита да изчисти сцената и да случи спектакъла в чиста среда. Направихме го сравнително бързо. А на другия ден дойде и каза: ”Сега имаме един обикновен, добър, традиционен спектакъл. Връщаме предметите”. В интервюта той казва, че ако не усеща съпротивление, спира да твори. Предметите се съпротивляваха и затова му бяха важни. Новото жилище – пространство, в което се срещат миналото на персонажите с целия техен багаж и настоящето им в опита да го структурират в среда за пълноценен живот. Затова предметите изпълват първата част на спектакъла и търсят мястото си; те вече не са просто предмети, а знаци.

По-късно открих, че именно тази претрупана среда, обживяна от нас в рамките на трите месеца, превърна голямата сцена в камерна, преформулира пространството във вътрешно. Разбирането за атмосфера почти се припокрива с емоционално състояние, при което средата има качеството да въздейства върху индивида.

И така, в *единното поле* влязохме въоръжени с костюми, предмети и приблизително научен текст, дори приблизително разпределение на ролите, защото дълго време пробвахме различни роли, докато Юрий

установи кой кой е, и така три месеца работихме за навлизането и живеенето в *единното поле* на представлението. Усещането бе близко до това, което казва А. Василиев:

“Струва ми се, че сценографията трябва да се възприема като непознат град, в който човек влиза рано сутрин, когато всички още спят и е безлюдно. Планировката на града сама диктува на човека законите на движението. Той върви по улицата, излиза на площада, свива в пресечката. Самото направление на улиците му показва какъв маршрут да избере. Градът го повежда след себе си... Сценографията също като града съдържа в себе си тайната на движението.”

Всичко, което ни се струваше случаен резултат от импровизациите ни, в края се осмисли като някаква математически изчислена верига. За съжаление, мога да дам примери само от собствения си опит и не мога да цитирам подробно опита на колегите ми, който е сходен, но в едно по-дълго изследване бих описала с помощта им и техния път към ролята. Например, когато Юрий ми каза: „А сега направи нещо красиво, нареди предметите и създай красота“, той ми пусна музика, както винаги правеше, и аз наредих няколко патици в колона, отпред сложих един бутафорен лебед и на него седнала, една кукла. Наскоро си мислех, че вече можем да премахнем този момент, че представлението няма нужда от него, но някой от публиката ми каза: „Даже видях приказката за грозното пате, която твоята героиня няма никога да разкаже на нероденото си дете“. В последната ми сцена със Зилов, в която го напускам, излизам преобразена – в червено и с рижава перука. И червеното, и перуката избрах случайно, Юрий ги одобри и ето, че за един зрител този образ е конотация на приказката за червената шапчица – напълно закономерно надграждане на образа на вече свободната съпруга с образа на загубеното в гората момиченце, което един вълк ще изяде и после един **ЛОВЕЦ** ще спаси. Важно е да уточня, че Юрий никак не толерираше подобни интерпретации на несъзнателно открити смисли, образи и картини. Това е шаманство и не бива да се обяснява. Трябва да се действа. „Защо ви е да си обяснявате какво може да означа едно или друго. То просто е факт.“

Сега бих се опитала да формулирам „единно поле“ като възможен работен термин от театралния език. Смятам, че както във физиката, единното поле би обединило всички закони в един, така и в театъра „единно поле“ би означавало проявленията на всички големи театрални

методи и техния синтез в един нов театрален резултат. Опитът на Станиславски, Брехт, Вахтангов, Ефрос, Гротовски, Арто и т.н. е вече случил се и натрупан в нашето съзнаване и несъзнаване, и е необходим определен тип изследователски метод на работа, за да се отключват те спонтанно в практическата ни работа. В единното поле на репетицията, а после и на представление, няма йерархично структурирани персонажи – всички са малки и големи едновременно. В единното поле текстът е произведен на ситуацията, а не обратното. Единното поле позволява и мобилност на персонажа – той може да преминава от един актьор в друг. Единно поле – поле на автентичните импулси.

„Всяка нещо представлява език, с който може да се изрази друго нещо, няма универсален език, който може да изрази всичко. Сгъвам парче хартия: този жест само по себе си е завършен; мога да стоя на сцената и това, което правя, няма нужда да бъде нещо повече, отколкото изглежда в момента на извършването. Но то може да бъде и метафора...” (Питър Брук).

Библиография:

Арто, Антоан. Театърът и неговият двойник. София, 1985.

Барба, Еуженио. Антропология на театъра. Първи хипотези. – В: *Театрален бюлетин*, 1981, № 2.

Барба, Еуженио. Плуващите острови. – В: *Театрален бюлетин*, 1984, № 1.

Барба, Еуженио. Фикцията на двойствеността. – В: *Театър*, 1991, № 1.

Баро, Жан-Луи. Езикът на тялото. – В: *Театрален бюлетин*, 1982, № 4.

Брук, Питър. Избрани творби. София, 1978.

Василиев, Анатолий. Щастлив съм със своя не-театър. – В: *Ното Ludens*, 2005.

Василиев, Анатолий. Йежи Гротовски и Анатолий Василиев. – В: *Ното Ludens*, 2002.

Вахтангов, Евгений. От бележника. – В: *Ното Ludens*, 2006.

Гротовски, Йежи. Странстване към театъра на изворите. – В: *Театрален бюлетин*, 1981, № 2.

Готовски, Йежи. Към беден театър. – В: *Театрален бюлетин*, 1984, № 2, 3, 4.

Добрев, Чавдар. Реализмът на Вахтангов. София: изд. „Наука и изкуство“, 1967.

Захава, Борис Е. Майсторството на актьора и режисьора. София: изд. „Наука и изкуство“, 1979.

Павис, Патрис. Въпросник за анализ на театралното представление. – В: *Театрален бюлетин*, 1987, № 4.